

ной организовать новую жизнь. Уже в 1918 году он заявлял: «Не народ начал революцию, а вы. Народу было совершенно наплевать на все, чего мы хотели, чем были недовольны. Не врите на народ – ему ваши ответственные министерства, замены Щегловитых Малянтовичами и отмены всяческих цензур были нужны, как летошний снег, и он это доказал твердо и жестоко, сбросивши к черту временное правительство, и Учредительное собрание, и “все, за что погибали поколения лучших российских людей”, как вы выражаетесь» [3]. «Окаянные дни» – это исторический и литературный памятник, памятник жертвам Гражданской войны.

Публицистика и литература начала XX века очень разнообразна, но одно ее объединяет – страданность. Вопросы судьбы России, ее исторического пути развития и вопросы отношения к власти волновали русских поэтов, писателей. Вне зависимости от политических и философско-эстетических взглядов их волновало одно – возрождение России.

М. А. Булгаков писал: только через страдание приходит истина... Это верно. Но за знание истины ни денег не платят, ни пайка не дают. Печально, но факт.

1. Шуглин В. В. Дни. 1920. М., 1989.

2. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.

3. Бунин И. А. Окаянные дни: Воспоминания. Статьи / сост., предисл. и коммент. А. К. Бабореко. М., 1990.

Л. С. Кислова

г. Тюмень

Гендерный конфликт в гламурной прозе Оксаны Робски

Художественная проза Оксаны Робски, безусловно, развивается в границах дамского романа, но при этом разрушает его устоявшиеся критерии (стандартизация, эскапизм, серийность) и формирует новую традицию отечественного литературного гламура. В романах О. Робски («Casual», «День счастья – завтра», «Про любoff/on», «Casual – 2», «Эта тета») не только обыгрываются традиционные формулы дамского рома-

на, но и выстраивается совершенно новая жанровая модель, поскольку их содержательно-композиционные стереотипы и эстетические шаблоны составляют жанрово-тематические разновидности массовой литературы. В гламурных текстах О. Робски очерчивается узнаваемое знаковое пространство и метафоризируется гендерный конфликт: «О. Робски... умело скрещивает известные приемы дамских романов с приемами серьезной женской прозы, предлагая еще один вариант женской прозы – «гламурный» [1, с. 159–151].

В романе «Про любoff/on», где «гламурная женственность играет перформативными приемами письма и мотивами власти» [Там же, с. 151], предлагается некая схема взаимоотношений героя и героини, при которой демонстрируются одновременно антитетичные гендерные позиции (мужская и женская) в рамках одного текста. Женская восторженность нивелируется мужским цинизмом и холодным расчетом, не имеющими ничего общего с чувствами, в которых признается герой: «Вторая часть романа – “М” (мужской взгляд), по ходу которой с читателя словно снимают розовые очки, полностью нейтрализует первую. Писательница здесь вновь воспроизводит те же текстовые фрагменты, но моделирует их восприятие извне, как восприятие гендерного *Другого*. Иронично представлен портрет красавца-миллионера» [Там же, с. 152]. Однако олигарх и идейный вдохновитель популистской партии на самом деле рефлексировал из-за своих отношений с женой, и короткий роман с аспиранткой Дашей – лишь способ временно уйти от утомительной действительности (эскапизм) или попытка эту действительность изменить.

Влад (Владимир), герой романа О. Робски, обладает сильной харизмой именно за счет наличия определенных женских качеств. У него достаточно развитая интуиция, хороший вкус, чувство юмора. При этом герой весьма романтичен, что, собственно, и способствует его успеху у женщин. Влад прекрасно готовит («Я люблю готовить. Раньше, лет десять назад, я делал для нее на завтрак блины “креп-сюзен”» [2, с. 300]; усиленно заботится о своей внешности и испытывает постоянный страх перед старением («Я вытер остатки крема с лица. Главное – продержаться еще лет десять. А там уже что-нибудь изобретут. Для вечной молодости» [Там же, с. 260], удивительно уютно чувствует себя в кукольной комнате подруги героини («На какое-то мгновение мне захотелось остаться в этой комнате навсегда. Но я не мог. Этот рай был для девочек» [Там же, с. 255]); посещает клинику пластической хирургии («Никто не замечает мой новый нос. Или делают вид» [Там же, с. 183]); тщательно подбирает одежду («Долго подбирал галстук под новый костюм. Три раза

поменял рубашку. Третью рубашку швырнул на пол» [Там же, с. 192], «Изучаю список Алана Флассера в “Dressing the Man”» [Там же, с. 226]).

Мужская привлекательность Влада, тем не менее, предмет его гордости, но основана она на умении героя в подходящее время продемонстрировать свои *женские* таланты. Стремление Влада следовать женским ролевым установкам может быть истолковано как осознанный выход за границы мужского, как приобретение отчетливо женских качеств, то есть репрезентация сконструированного женского. Такого рода гендерная масочность свидетельствует об игровом моделировании гендерного *Другого* в романе О. Робски. Однако герой О. Робски при этом по-мужски циничен, решителен, собран и безжалостен. Ему принадлежат и откровенно шовинистские высказывания: «Женский ум – это интуиция. На уровне подсознания. Потому что в сознании женщины бывают редко» [Там же, с. 263]; «Почему все девушки так любят этих маленьких глупых собачек? Вообще-то надо же им чувствовать свое превосходство. Хотя над кем-то» [Там же, с. 264]; «Ресторан битком. Полно девиц. Второй состав. Скамейка запасных» [Там же, с. 215]. Женское во Владе синонимично человеческому, поскольку, когда герой совершает так называемые мужские поступки, он немедленно превращается в монстра.

Маскулинность Влада проявляется в его умении принимать решения, зачастую радикальные (инсценировка покушения, сцена на охоте). Поединок с медведем консолидирует маскулинную энергетику героя и позволяет ему почувствовать себя настоящим мужчиной: «Медведь вышел прямо на меня. Впервые в жизни я понял правильно смысл выражения “один на один”. Ничто вокруг не существовало» [3, с. 246]. Герой, который увлеченно рассуждает в мужской компании о новомодных диетах и делает себе пластическую операцию, способен застрелить медведя и пробежать тридцать километров на лыжах в одиночку. По мысли С. Ушакина, «становление личности совпадает с процессом ее – личности – **об-разования**, то есть с процессом накопления, усвоения и воспроизводства символических средств (образов), с помощью которых личность может **обозначить** свое присутствие в обществе» [4, с. 184]. Мужские «доспехи» и атрибуты мужественности, создающие имидж Влада, достаточно предсказуемы: большая черная машина («Как в голливудских фильмах» [3, с. 106]); огромная белая акула-убийца в кабинетном аквариуме («Если ее не кормить два дня, то на третий она сожрет рыбок» [3, с. 193]); дорогая мужская одежда самых известных марок (список Алана Флассера). «Дискуссии о “сущности” мужественности... сменяются дискуссиями о характере мужских “доспехов”, а трактаты по воспитанию чувств – спра-

вочниками по основам этикета, в том числе и полового. Сама по себе ситуация эта вряд ли способна вызвать какое-либо удивление – споры о соотношении формы и содержания ведутся не одну сотню и даже тысячу лет. Примечательно в этом плане другое – форма начинает выполнять не столько репрезентативную, представительскую, отображающую, сколько конституирующую функцию» [4, с. 483].

Мена гендерными масками – один из самых распространенных художественных приемов в романе О. Робски. Даша, например, называет мужским именем свою собаку: «Она была девочкой. Мы назвали ее Терминатор. Длинно, но выразительно» [2, с. 15]. Выбирая для собаки мужское имя, героиня и ее подруга Рита словно объясняют Терминатору круг новых обязанностей. С этой минуты долг собаки – охранять и защищать женщин.

Влад время от времени играет женскую партию, но его собственную судьбу, тем не менее, вершит в финале романа Даша, принимая, возможно, единственное мужское решение в своей жизни. В остальном героиня поступает как женщина, причем женщина предсказуемая, заинтересовать и соблазнить которую герою не составляет никакого труда. Однако и Даша пытается культивировать в себе мужские черты: «Мужчины не показывают свои эмоции. Я тоже постаралась быть мужчиной. Потому что это так по-женски: расстраиваться, когда узнаешь, что кто-то женат» [Там же, с. 44]. Но доверчивая интеллектуалка влюбляется в миллионера и блестящего политика почти мгновенно и в дальнейшем, словно марионетка, участвует в его сценарии, воплощая историю Золушки.

Даша принимает решение расстаться с Владом, но на самом деле уйти от нее стремится именно герой, а героиня лишь следует выбранной им стратегии. Таким образом, первая часть романа О. Робски напоминает традиционный дамский текст, адресованный женской аудитории и демонстрирующий женскую поведенческую модель и женскую позицию. По мысли О. Бочаровой, дамский роман «воспроизводит точку зрения героини... Читателям досконально известны ее душевные и сексуальные переживания, тогда как на героя-мужчину мы смотрим глазами героини, с ее точки зрения судим о его чувствах и намерениях» [5, с. 294]. Вторая же часть текста «Про любoff/on», «нейтрализующая» первую, явлена как пародия на дамский роман, поскольку она представляет позицию мужчины, его видение уже известных событий, толкование знакомых ситуаций. Восторженность сталкивается с цинизмом, и сказка о Золушке, таким образом, приобретает иные, альтернативные смыслы.

В романе О. Робски «День счастья – завтра» гендерное *Другое* объективируется за счет стремления героини утвердиться в жизни с помощью определенной атрибутики мужского: охранное агентство «Никита», мужское имя Никита (производное от фамилии Никитина), участие в операции по освобождению заложника. Именно «мужские игры» позволяют героине обрести самоуважение и вернуть утраченную любовь. Ольга (Никита), живя в своем роскошном ограниченном мире, создает женское охранное предприятие и изначально относится к этому как к игре. Героиня постоянно «играет» по правилам, принятым в замкнутом пространстве Рублевки. Определенные традиции, изысканные рестораны, случайные разговоры, пикантные развлечения, свойственные узкому кругу посвященных, составляют «глянцевые» будни героини и ее подруг. Но в какой-то момент мир Ольги рушится, и все, что казалось реальностью, становится для нее иллюзией. Стремясь сохранить осколки своей вселенной, героиня выбирает мужские поведенческие стратегии, поскольку они представляются ей более выигрышными, нежели женские.

Охранное агентство «Никита» создается Ольгой и ее подругами для того, чтобы продолжать поддерживать привычный уровень жизни и продемонстрировать окружающим свою независимость. Таким образом, мужской бизнес женщин призван доказать мужчинам абсолютную финансовую состоятельность владелиц охранного агентства: «Главное – сделать это модным. Чтобы появиться где-нибудь с женщиной-охранницей стало престижно. Чтобы наши девочки стали показателем благосостояния. Их надо хорошо подготовить – чтобы через месяц после того, как их возьмут “для экзотики”, девчонок не выгоняли. Чтобы в них действительно обнаружилась потребность» [3, с. 68]. При всей своей хрупкости и женской незащищенности Ольга Никитина обладает мужским характером и носит мужское имя («Мою домработницу зовут Слава. А меня чаще всего зовут Никита. Два мужских имени – это уже тенденция? Или совпадение? Или изюм моего дома?» [Там же, с. 110]).

Традиционно мужское отчетливо противопоставлено женскому, и потому для того, чтобы добиться успеха, подруги Никита, Машка и Анжела вынуждены действовать, следуя правилам, установленным мужчинами. Женщина-телохранитель – это своеобразный символ победы женского, попытка нарушить традиционную дихотомию «мужское – женское». Героини О. Робски аннексируют одну из основных мужских функций – «ценностно-защищающую» [6, с. 90] и намеренно разрушают сформировавшийся стандартный образ телохранителя: «Они все были очень разные. Но среди них не было ни одной дуры. Странно,

среди мужчин-телохранителей я отмечала совсем обратную тенденцию» [3, с. 78]. Однако представления о настоящих телохранителях настолько стереотипны, что Никита, участвовавшая со своими девушками практически в боевой операции, продолжает сомневаться в эффективности затеянного ею предприятия, воспринимая его как авантюру: «...это огромная ответственность. Которую я должна брать на себя. А я не хочу брать на себя никакую ответственность. Тем более ответственность за безопасность людей» [Там же, с. 340]. Руководство агентством для Никиты – всего лишь эксперимент, способ доказать собственную независимость и продемонстрировать отказавшемуся от нее мужу свои выдающиеся бизнес-способности, но брать на себя ответственность героиня не готова, поскольку она запрограммирована на традиционное восприятие мужских функций. Ольга Никитина возвращается в привычный женский мир, в свою прежнюю «глянцевую» жизнь состоятельной светской дамы, супруги преуспевающего бизнесмена, и нападение, напоминающее шабаш ведьм, и освобождение обезумевшего от страха мальчика со временем превратятся для нее лишь в воспоминания, страшный сон из прошлой жизни: «Наше нападение будет вспоминаться им как шабаш ведьм. Мы кричали, тыкали им в шею пистолетами, выволакивали их наружу» [Там же, с. 322]. Однако героиня добивается основного результата – свободы выбора, возможности реально стать «третьей женщиной» (Ж. Липовецкий) в практически закрытом, отгороженном от остального мира обществе, развивающемся по своим корпоративным законам. Женщина в этом обществе либо воспринимается как «необходимое зло, втиснутое в рамки лишенных всякой привлекательности занятий» [7, с. 340], либо вызывает восторги и поклонение, но никогда не является самостоятельной мыслящей единицей, поскольку в «Городе солнца» для избранных принимают решения и формулируют жизненную концепцию в основном мужчины.

В предложенных текстах О. Робски героиня принимает решения, выносит приговор мужскому, «утверждая, таким образом, за собой позицию власти» [8, с. 153]. В романе «Про любoff/on» Даша не предупреждает Влада о бомбе, находящейся в его машине, а Никита («День счастья – завтра») осуществляет боевую операцию и добивается нового статуса и серьезного отношения к себе со стороны окружающих. Таким образом, женское в текстах О. Робски так или иначе побеждает мужское. Героини культивируют в себе мужское, в то время как герой романа «Про любoff/on» искусственно моделирует женские черты и признает абсолютную власть женского, ощущая себя «виновным» («И дал себе слово – как

только пройдут выборы, куплю Ладе все, что она захочет. Даже автомобильные диски с бриллиантами» [2, с. 310]). Таким образом, «признающимся» и «виновным» в романе О. Робски «Про любов/он» оказывается мужской субъект. В романе «День счастья – завтра», напротив, женщина является «виновной» и «признающейся», но, тем не менее, «обыгрывает» мужчину на его поле, оставляя за собой право выбора и продолжая укреплять завоеванные позиции.

В романе «Эта тета» инопланетные существа, носители высшего разума, отправляются на Землю с особой миссией – вывести формулу любви и с помощью отсталых человеческих особей спасти генофонд своей передовой планеты: «Раньше мы, так же, как и земляне, размножались половым путем. Мы откладывали яйцо эластичной формы, из которого вылуплялись двое детей. Но это было до того, как наше правое полушарие заблокировали, лишив нас эмоций и лирики» [9, с. 10].

Обитатели прекрасной планеты Тета не умеют любить, не способны чувствовать, в их среде отсутствует четкая гендерная дифференциация: «Путем генных манипуляций и изменения спиралей ДНК мы избавились от индивидуальных чувств и желаний и интегрировались в единый народ-организм. Мы никогда не ссорились между собой. И не воевали. Мы не ненавидели друг друга, но и не любили. Побочным эффектом нашей высокотехнологичной цивилизации стало снижение сексуальной активности. Понятие пола у большинства из нас стерлось само собой» [Там же, с. 12]. Миссия, провал которой был очевиден, на самом деле оказалась более чем успешной: инопланетяне научаются чувствовать, любить друг и друга и обретают пол. Тонисий осознает, что он мужчина, а Млей чувствует себя женщиной. Так теория о гендерной усредненности высших индивидов разбивается о земную реальность: «У высокоразвитых существ подобное разделение отсутствует, поскольку не имеет никакого принципиального значения. <...> Это пережитки прошлого. Если хотите – анахронизм. <...> Это разделение существует при рождении, так же, как существует генная память у младенцев и многое другое. Но с возрастом стирается» [9, с. 225–226]. Два фиолетовых инопланетянина, материализуясь, превращаются то в мужчин, то в женщин, а значит, происходит не просто мена гендерными масками, у героев появляется гендерный выбор.

Таким образом, игра альтернативными ролевыми установками разрушает традиционную формулу дамского романа, в которой женские и мужские партии четко прописаны и гендерный конфликт, как правило, предсказуем. В текстах Оксаны Робски воплощаются тенденции к пер-

формативности пола и осваиваются различные формы моделирования гендерного *Другого*, что становится одним из ключевых жанровых признаков отечественной гламурной прозы.

-
1. *Абашева М. П., Воробьева Н. В.* Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков : учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, 2007.
 2. *Робски О.* Про любовь/оп. М., 2006.
 3. *Робски О.* День счастья – завтра. М., 2005.
 4. *Ушакин С.* Видимость мужественности // О муже(Н)ственности : сб. ст. / сост. С. Ушакин. М., 2002.
 5. *Бочарова О.* Формула женского счастья: Заметки о женском любовном романе // Новое лит. обозрение. № 22. 1996.
 6. *Коростылева Н. Н.* Женщина и мужчина: от конфликта к согласию: (Исследование гендерного конфликтогенеза). М., 2005.
 7. *Липовецкий Ж.* Третья женщина: Незыблемость и потрясение основ женственности / пер. с фр. СПб., 2003.
 8. *Абашева М. П., Воробьева Н. В.* Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков : учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, 2007.
 9. *Робски О.* Эта тета. М., 2009.

И. В. Козлов
г. Екатеринбург

Полижанровая природа советской научной фантастики 1920-х годов

Обозначить границы жанра научной фантастики сложно. На протяжении довольно долгого времени делались попытки найти ту совокупность приемов, то неизменное содержание, тот «идеальный тип или логически сконструированную модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта» [1]. Положение осложнялось и продолжает осложняться необходимостью отделить научно-фантастическое произведение от произведения «просто фантастического», мистического, от сказки, мифа и т. д. А как поступить, если в целом «реалистическое» произведение иногда включает фантастические художественные образы, маскируя их под сны или игру воображения героя?